

TRADUÇÕES DE *MR. TAMBOURINE MAN* NO BRASIL: DA REFRAÇÃO À RETRADUÇÃO

Maiaty Saraiva Ferraz*
Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo inicia com uma introdução que destaca de maneira geral as questões mais significativas até o momento atual com relação à tradução de canções. Em seguida são apresentados os conceitos de refração e retradução, que dão subsídio para um estudo das traduções gravadas da canção *Mr. Tambourine Man* de Bob Dylan, no Brasil.

Palavras-chave: Tradução; Canção; Refração; Retradução.

TRANSLATION OF *MR. TAMBOURINE MAN* AT BRAZIL: FROM REFRACTION TO RETRANSLATION

Abstract: This article starts with an introduction that points out an overview about the most significant issues concerning song translation until the present moment. After that, it presents the concepts of refraction and retranslation which form the basis for a study of the translations of the song *Mr. Tambourine Man* by Bob Dylan recorded in Brazil.

Keywords: Translation; Song; Refraction; Retranslation.

* Maiaty Saraiva Ferraz cursa doutorado no Programa de Estudos da Tradução da FFLCH-USP. É mestre em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela FFLCH-USP, graduada em Letras (Licenciatura e Bacharelado em Português e Inglês) pela Universidade Mackenzie. É professora da FATEC (Centro Paula Souza) e coordenadora do Núcleo de Ensino de Línguas da FATEC Itaquera. Atua como tradutora pública desde 2001. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: maiaty@yahoo.com.br



Introdução

A tradução de canções, embora esteja presente na sociedade e nas manifestações culturais da vida cotidiana, necessitou de um período de tempo mais longo que outras formas de expressão cultural para se tornar objeto dos estudos da tradução. Uma das razões prováveis desse fato reside na problemática de abordar um gênero artístico que se estrutura com frequência em três elementos que devem ser considerados: a melodia, a letra e a performance. Os estudiosos da tradução de canções têm buscado desenvolver propostas de abordagem que integrem esses elementos de forma equilibrada. Entre as questões envolvidas no estudo da tradução de canções, julgamos oportuno destacar algumas questões abordadas por Susam-Sarajeva (2008, p. 189) sobre tradução e música. Entre os tópicos discutidos, a autora ressalta uma das questões mais importantes e provavelmente a primeira a ser discutida no âmbito da tradução de canções: a dificuldade de se estabelecer os limites entre “adaptação”, “versão”, “tradução”, etc. Para a autora, é praticamente impossível determinar onde termina a tradução e começa a adaptação quando se fala em termos de tradução de canção popular. A autora também lembra que as abordagens funcionais, como a teoria do *Skopos*, têm recebido maior atenção por parte de pesquisadores da tradução de canções, como Low (2005, p.185) e Franzon (2008, p.373-399). Os estudos mais recentes sobre a tradução de canções têm abordado questões que devem ser consideradas quando se busca entender o processo e o produto da tradução de canções. Susam-Sarajeva (2008, p.191) aponta diversas questões que levam em consideração esses dois aspectos (“processo” e “produto”) e que envolvem o intérprete e o público-alvo, o meio de divulgação da tradução, se em gravação ou performance, o modo da apresentação do texto, seja em encarte, libreto ou outro e outras aparentemente inúmeras questões que devem ser respondidas.

A autora acima citada também sugere novos caminhos a serem seguidos pelas pesquisas sobre tradução e música, e destacamos aqui alguns dos tópicos. Susam-Sarajeva (2008, p.193) chama a

atenção para a importância da criatividade na tradução realizada para ser cantada. Para Jessica Yeung (apud Susam-Sarajeva, 2008, p. 197), o conceito tradicional de “fidelidade” não contempla na totalidade o processo de tradução nesse contexto. Outro tópico importante para Susam-Sarajeva (2008, p. 193) é a intertextualidade. Consideramos que esse é um aspecto diretamente relacionado à retradução, especialmente de canções, e que deve ainda ser bastante explorado pelos pesquisadores. Outros dois tópicos sugeridos e que possuem certa conexão são a questão da recepção e da produção das traduções e a da distribuição da música e os aspectos econômicos dos mercados globais e locais. Susam-Sarajeva (2008, p. 194) também lembra a necessidade da abordagem de questões de identidade (étnica, cultural, de gênero, linguística, nacional), que acreditamos estarem relacionadas ao conceito de refração, a seguir.

Refração e tradução de canções

André Lefevere (2004, p. 239) entende as traduções como uma das formas de um grupo de fenômenos aos quais chama de “refrações”, estas definidas como a “adaptação de uma obra literária para um novo público com a intenção de influenciar o modo como esse público lê a obra” (LEFEVERE, 2004, p. 241). Lefevere considera que a crítica também é uma forma de refração, embora menos evidente que a própria tradução, bem como antologias, e observa que todas essas “refrações” contribuem para estabelecer a reputação de um autor ou de sua obra. Ao estudar o exemplo da obra de Brecht, Lefevere aborda questões relativas a peças desse autor alemão que foram traduzidas para o inglês por três tradutores. Lefevere observa que a grande maioria do público de teatro não teria acesso ao texto original de Brecht e mostra como as refrações, entre elas as traduções e manipulações nelas realizadas, conduziram a uma leitura e imagem determinada de Brecht, significativamente ajustada a convenções e ideias do universo anglófono no qual suas obras estavam sendo inseridas.

Alguns aspectos acima mencionados são relevantes também para abordar as traduções de canções para serem cantadas, mais especificamente de canções populares. Podemos lembrar que um grande número de artistas de música popular teve suas canções adaptadas para novos públicos com ênfase apenas em alguns aspectos de seu trabalho. Citamos como exemplo os Beatles, que tiveram diversas adaptações (ou versões, como são às vezes chamadas as gravações de canções traduzidas) de suas canções destacando a temática amorosa ou apenas o gênero musical do *rock and roll*. Se considerarmos que o mercado musical, mesmo em tempos midiáticos como os atuais, ainda se utiliza da crítica para divulgar a obra de um artista, para criar e fixar “rótulos” e associar artistas a movimentos e momentos musicais, a definição de Lefevere de que a crítica seria uma forma de refração menos evidente é certamente aplicável. E podemos considerar que, mesmo com a possibilidade de aprendizado de línguas estrangeiras, grande parte do público brasileiro ainda não tem a possibilidade de compreender letras de canções em inglês sem recorrer a traduções, independente do formato dessas traduções. As antologias, mencionadas por Lefevere como forma de refração, também acontecem no universo musical, e geralmente recebem o nome de coletâneas, coleções ou tributos.

Lefevere (2004, p. 242) observa também que as refrações estariam inseridas num sistema literário, no qual os componentes ideológico e financeiro são parte integrante e ativa, além do componente do *status* de um artista na sociedade. Quanto ao componente financeiro, Lefevere aborda duas diferentes realidades, a de uma “*undifferentiated patronage*”, em que apenas uma pessoa, grupo ou instituição com uma única ideologia seria responsável pelo suporte monetário, e a de uma “*differentiated patronage*”, em que não ocorre homogeneidade ideológica, e interesses conflitantes estariam envolvidos. Ambas situações também podem ocorrer no campo da música, embora a primeira mencionada pareça ser mais comum que a segunda.

Outra consideração relevante na teoria da refração diz respeito à existência de uma “poética” da sociedade receptora da obra

traduzida, uma espécie de código de comportamento, que engloba elementos de estilo, linguagem, gênero, além do aspecto funcional da literatura na sociedade (LEFEVERE, 2004, p. 242). Entre as “restrições” que integram sistemas literários, Lefevere destaca questões relativas à naturalidade na linguagem, ocasionadas pelas diferenças culturais. A naturalidade é um dos cinco requisitos que Peter Low (2005, p.185) inclui em seu “*Pentathlon Principle*”, que apresenta cinco critérios que devem ser considerados ao traduzir canções para serem cantadas. São eles: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo, rima.

Ao abordar refrações de Bertolt Brecht, Lefevere observa que o grau de aceitação de um artista pode ser determinado pela necessidade desse artista e de sua obra na cultura para a qual será traduzida (LEFEVERE, 2004, p. 243). Esse fator explica não somente a razão das refrações acontecerem, mas a maneira como elas ocorrem. No mercado musical, refrações ocorreram (e ainda ocorrem) principalmente por questões culturais de ordem social, política ou religiosa.

Como é possível observar, a refração é uma realidade da tradução de textos de natureza literária que pode ocorrer também em tradução de canções. A seguir, trataremos de uma série de refrações de uma das canções de Bob Dylan, *Mr. Tambourine Man*.

Refrações de *Mr. Tambourine Man*

A canção *Mr. Tambourine Man*, de Bob Dylan, faz parte do álbum *Bringing It All Back Home*, lançado em março de 1965. A essa altura da carreira, Dylan já havia incorporado a seu trabalho o uso da guitarra em apresentações e gravações (e as mudanças de ritmo e estilo que viriam com esse advento), o que provocara diversas reações de contrariedade por parte de fãs e críticos. Entretanto, seu público crescera, a despeito de críticas e de vaias recebidas em shows. Dylan já não aceitava mais ser classificado como um artista de uma única categoria, de um único estilo musical. Ser

considerado um compositor folk provavelmente significaria uma restrição criativa a que ele não já não desejava se submeter, tanto em termos de melodia quanto em termos de letra. Mas a influência e as lições aprendidas com músicos e compositores da tradição folk norte-americana (como Woody Guthrie e Leadbelly) jamais deixariam de fazer parte de seu trabalho.

Mr. Tambourine Man está entre as canções mais conhecidas de Dylan. Como outras de suas canções, também recebeu gravações por outros artistas, as chamadas “covers”. Johnny Rivers, Johnny Johnson, William Shatner e Judy Collins estão entre os que fizeram regravações da canção. Entretanto, os Byrds foram provavelmente os primeiros a realizar uma gravação *cover* de *Mr. Tambourine Man*. Os Byrds lançaram também em 1965 seu primeiro álbum, que se chamou exatamente *Mr. Tambourine Man*, no qual gravaram, além de canções de autoria do grupo e de outros autores (como Pete Seeger), uma versão dessa e de outras canções de Dylan: “*All I Really Want To Do*”, “*Spanish Harlem Incident*” e “*Chimes of Freedom*” (do álbum *Another Side of Bob Dylan*, de 1964). Tanto a gravação de Bob Dylan quanto a dos Byrds atingiram o topo das paradas naquele momento. O estilo vocal e instrumental, além da presença de canções de Bob Dylan e Pete Seeger, valeu aos Byrds o epíteto de *folk rock*, e seu trabalho foi também bastante associado ao dos Beatles. Outras canções de Bob Dylan ainda foram gravadas pelos Byrds posteriormente, que reuniu e relançou todas no álbum *The Byrds Play Dylan*, em 1979. Gravações das canções de Dylan feitas pelos Byrds também foram lançadas em formato de disco compacto, o que era comum na época; principalmente nos anos 1960 e 1970.

A gravação que os Byrds fizeram de *Mr. Tambourine Man* em seu primeiro álbum pode ser considerada uma refração intralingual, pois se trata de uma adaptação por redução que dirige a leitura dos receptores dessa canção. A canção original de Dylan possui quatro estrofes e um refrão, que é cantado no início da canção e após cada estrofe (ver letra completa no final deste artigo). Os Byrds, em sua gravação, cantaram apenas o refrão, seguido da segunda estrofe da letra e depois o refrão novamente:

Refrão

Hey! Mr. Tambourine Man,
play a song for me.
I'm not sleepy and there is no
place I'm going to.
Hey! Mr. Tambourine Man,
play a song for me.
In the jingle jangle morning I'll
come followin' you.

Segunda estrofe de Dylan

Take me on a trip
upon your magic swirlin' ship.
My senses have been stripped,
my hands can't feel to grip,
my toes too numb to step
wait only for my boot heels
to be wanderin'.
I'm ready to go anywhere,
I'm ready for to fade
into my own parade.
Cast your dancing spell my way,
I promise to go under it.

A letra da canção de Dylan, extensa e complexa, é apresentada na gravação dos Byrds apenas parcialmente. É evidente que apresentar isoladamente uma estrofe da canção de Dylan ao invés das quatro estrofes da letra completa dirige a leitura de *Mr. Tambourine Man* num sentido específico e mais restrito. A gravação do Byrds apresenta ao público apenas cerca de um quarto da letra.

Outro elemento que deve ser considerado nessa gravação é o arranjo: na gravação dos Byrds, o refrão é cantado em coro, diferentemente do arranjo de Dylan, que em sua gravação canta sozinho a letra. Como dissemos, a gravação dos Byrds para essa canção (assim como a de outras canções do álbum) apresenta um estilo que se aproxima da chamada música *folk* norte-americana.

Ao reduzir a letra da canção para cantar apenas o refrão e uma estrofe, grande parte das imagens poéticas e sentidos complexos que a letra completa de Dylan apresenta não são apresentados pelos Byrds. E ao gravarem essa canção em estilo *folk*, fica evidente a intenção de fazer com que ela seja ouvida e compreendida como uma canção *folk*; estilo que havia marcado os primeiros álbuns de Bob Dylan. Entretanto, o próprio Dylan não se sentia mais pertencente a esse estilo. O fato de o álbum dos Byrds apresentar canções de

Pete Seeger, artista *folk*, também contribuiu para que a gravação de *Mr. Tambourine Man* feita por eles soasse e fosse compreendida como uma canção *folk*, embora a canção de Dylan não o seja, como uma leitura da letra total evidencia.

A gravação de compactos da canção também constitui elemento de refração, pois reforça a ideia de que aquela seria a canção original completa de Dylan, embora não fosse.

Os Byrds contribuíram muito para tornar a canção conhecida pelo público estadunidense e de outros países. A trajetória das versões/adaptações gravadas de *Mr. Tambourine Man* no Brasil foi, por sua vez, mediada pela gravação dos Byrds.

As canções traduzidas recebem no mercado musical brasileiro o nome de “versões”. No caso de *Mr. Tambourine Man* foram utilizados os termos “versão” e “adaptação” pelos compositores que as traduziram e gravaram. As gravações de versões brasileiras dessa canção realizadas até o presente momento são as seguintes:

- *Mr. Tambourine Man*, gravada por Renato e seus Blue Caps com Zé Ramalho (1981), versão de Gileno;
- “Sr. Camelô”, gravada pelo grupo Hallai (1987), versão de Necão Castilhos;
- *Mr. Tambourine Man*, gravada por Zé Geraldo (2007), versão de Gileno com adaptação de Zé Geraldo; incluída no álbum *Catadô de Bromélias*.
- “Mr. Do Pandeiro”, gravada por Zé Ramalho (2009), versão de Braulio Tavares, incluída no álbum *Tá Tudo Mudando - Zé Ramalho Canta Bob Dylan*.

A primeira tradução para ser cantada que a canção *Mr. Tambourine Man* recebeu no Brasil, de Gileno, foi gravada por Renato e seus Blue Caps com Zé Ramalho, e data de 1981. Observamos um intervalo de dezesseis anos entre a gravação original de Dylan e da gravação dessa primeira versão brasileira. A influência da “refração intralingual” realizada pela gravação dos Byrds pode ser detectada por diversas características do arranjo e da letra nessa versão.

De maneira semelhante à gravação dos Byrds, o arranjo tem a letra do refrão cantada em coro, instrumentação com guitarra e bateria em ritmo de *rock*, reproduz o *riff* de guitarra da gravação dos Byrds. Esses elementos apontam sem muita margem a dúvidas para uma recepção de Dylan mediada pela gravação dos Byrds. A letra traduzida por Gileno tem, assim como a refração de Dylan pelos Byrds, a estrutura de refrão, uma única estrofe e novamente o refrão. Seguem as letras do refrão e da estrofe única:

Refrão

Hey, Mr. Tambourine, toque
uma canção
Que me deixe flutuando sobre
o mundo
Hey, Mr. Tambourine Man,
toque mais pra mim
Quero estar voando em notas
pelo mundo

Estrofe única

Nesta mágica viagem que me leva
pelo céu
Entre estrelas de papel
Pelo céu da minha boca eu vou
cantando
Em nuvens de fumaça, como
novelos de lã
E tô pronto pra partir
Mesmo pra qualquer lugar
Quero mais é esquecer o hoje até
amanhã

Na letra em português, podemos observar várias diferenças em relação à letra da canção de Dylan para o refrão e as estrofes. A primeira, já mencionada, é que a letra completa de Dylan possui quatro estrofes intercaladas pelo refrão. Na gravação dessa versão traduzida, temos o refrão cantado no início e no final da canção e apenas uma estrofe. Nessa estrutura, a versão de Gileno coincide com a gravação dos Byrds, mas apresenta diferenças na letra. Um contraste entre a tradução do refrão e a letra original revela que o sentido dos versos sofre diversas manipulações. Nas letras alinhadas, segmentos destacados são aqueles em que há coincidência de significados de superfície entre a letra-fonte e a letra-meta:

Refrão de Dylan (e Byrds)

*Hey! Mr. Tambourine Man,
play a song for me
I'm not sleepy and there is no
place I'm going to
Hey! Mr. Tambourine Man,
play a song for me
In the jingle jangle morning I'll
come followin' you.*

Refrão da versão de Gileno

*Hey, Mr. Tambourine Man , toque
uma canção
Que me deixe flutuando sobre o
mundo
Hey, Mr. Tambourine Man, toque
mais pra mim
Quero estar voando em notas pelo
mundo*

Na tradução do refrão, privilegia-se o verso “*Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me*”, que por sua repetição no refrão e por conter o título da canção, tem especial destaque na letra em inglês. Provavelmente porque a tradução palavra por palavra completa desse verso não se ajustaria bem às notas da frase melódica original, na versão em português não se repete a mesma tradução para esse verso nos versos 1 e 3. No verso 1 se traduz o segmento “*play a song*” (“toque uma canção”) e um segmento havia ficado de fora: “*for me*” (“[toque] pra mim”). Descarta-se, na letra de Gileno, a declaração que o “eu” enunciador faz de seu estado insone (“*I'm not sleepy*”) e de sua ausência de rumo (“*There is no place I'm going to*”) no segundo verso. Com isso, a versão seleciona e prioriza a temática do poder de encantamento e evasão agradável da realidade que têm as canções (um tipo de evocação elogiosa da música), apenas uma das temáticas inter-relacionadas na complexa teia da letra de Dylan.

Quanto à estrofe única da versão de Gileno, considerando a divisão em versos a partir das frases melódicas em que é cantada a letra em inglês, o alinhamento de versos entre ela e a segunda estrofe de Dylan poderia ser apresentado como segue:

**Estrofe de Dylan gravada
pelos Byrds (segunda)**

Take me *on a trip upon your
magic swirlin' ship.*
My senses have been stripped,
my hands can't feel to grip,
my toes too numb to step
*wait only for my boot heels to
be wanderin'.*
I'm ready to go anywhere, I'm
ready for *to fade*
into my own parade.
Cast your dancing spell my
way,
I promise to go under it.

Estrofe da versão de Gileno

Nesta mágica viagem que me leva
pelo céu
entre estrelas de papel

pelo céu da minha boca eu vou
cantando,
em nuvens de fumaça como
novelos de lã
e tô pronto pra partir
mesmo pra qualquer lugar.

Quero mais é esquecer o hoje até
amanhã.

Na estrofe de Gileno, nota-se um tratamento da tradução similar ao visto no refrão, em termos do que se prioriza ou se descarta das temáticas e recursos da letra de Dylan. Se a compararmos com a gravação dos Byrds, algumas correlações semânticas reforçam a hipótese de que a versão brasileira partiu dela: a versão se inicia a partir da mesma segunda estrofe de Dylan que os Byrds selecionaram. Assim, a imagem principal da estrofe em português é a de uma viagem mágica. Comparada com a estrofe em inglês, a versão trabalha seletivamente, retomando apenas a imagem da viagem (“*take me on a trip*”/ “nesta ... viagem que me leva”) e utilizando a palavra “mágica” (“*magic*”) em relação com essa viagem para compor uma imagética fantástica, surreal. No entanto, “mágica” aparece adjetivando a própria palavra “viagem”, ao passo que na letra em inglês, “*magic*” é adjetivo para “*ship*” (barco, nave, nau). O “barco rodopiante” (“*upon your swirlin' ship*”) e mágico como veículo da viagem é descartado na versão em português, e a ideia da magia se transpõe para

a viagem em si, num tipo de condensação dos sentidos do verso da letra-fonte em que a relação lógica é clara: uma viagem feita a bordo de um barco mágico rodopiante é uma viagem mágica. Não traduzir “em teu barco rodopiante” permite ganhar o espaço valioso de muitas notas no verso melódico. O segmento “*I’m ready to go anywhere*” é traduzido quase totalmente palavra por palavra em “tô pronto pra partir mesmo pra qualquer lugar”.

A ideia de viagem “pelo céu”¹ não aparece em nenhum dos versos da segunda estrofe de Dylan, embora haja, em outras estrofes da letra completa de *Mr. Tambourine Man*, menções ao céu², especialmente na quarta estrofe, em que também se trata de um céu noturno (um céu de diamantes, imagem que evoca, no brilho dos diamantes, a luz das estrelas). Também no caso das “nuvens de fumaça como novelas”, a motivação pode estar no segmento que fala de “anéis de fumaça da mente” na quarta estrofe de Dylan (“*Then take me disappearin’ through the smoke rings of my mind*”). A inclusão de elementos da quarta estrofe de *Mr. Tambourine Man* na versão em português é inequívoca na tradução quase palavra por palavra do último verso daquela estrofe, “*Let me forget about today until tomorrow*” (em “Quero mais é esquecer o hoje até amanhã”). Comparando a estrofe da primeira versão em português com a quarta estrofe da letra de Dylan, temos as seguintes relações entre elas (em destaque):

Quarta estrofe de *Mr. Tambourine Man*

*Then take me disappearin’
through the smoke rings of my
mind.
down the foggy ruins of time,*

Estrofe da versão de Gileno

Nesta mágica viagem
que me leva *pelo céu*
entre estrelas de papel

¹ (Na terceira estrofe: “*but for the sky there is no fences facin*””, e especialmente a imagem de um céu estrelado ou “céu de diamantes” na quarta estrofe de Dylan: “*Yes, to dance beneath the diamond sky*”).

*far past the frozen leaves,
the haunted, frightened tress,
out to the windy beach,*

*far from the twisted reach
of crazy sorrow.*

*Yes, to dance beneath the
diamond sky*

*with one hand waving free,
silhouetted by the sea,*

*circled by the circus sands,
With all memory and fate*

driven deep beneath the waves

*Let me forget about today until
tomorrow.*

*pelo céu da minha boca
eu vou cantando,
em nuvens de fumaça
como novelas de lã*

*e tô pronto pra partir
mesmo pra qualquer lugar.*

*Quero mais é esquecer o hoje até
amanhã.*

Essa análise das correlações semânticas mostra que a versão de Gileno resgata mais ou menos na mesma medida elementos da segunda e da quarta estrofes da letra de *Mr. Tambourine Man* de Dylan. Quanto aos versos que parecem ser totalmente descartados de ambas as estrofes, eles são principalmente partes da letra da canção que focalizam elementos e imagens de conotação negativa ou ao menos desconfortável, dos quais o “eu” gostaria de se afastar, ao menos momentaneamente, para uma suposta situação mais confortável e agradável (ainda que de fuga) que a canção do *Mr. Tambourine Man* poderia propiciar-lhe ao segui-la num tipo de viagem mágica de esquecimento do “hoje” e de sua situação atual de descaminho, entorpecimento e memórias “ruinosas” e “assustadas” de um passado, de um “*crazy sorrow*”. Esse é um ponto de contato entre os versos de Dylan que ficara de fora na versão da estrofe e no verso descartado do refrão (“*I’m not sleepy and there is no place I’m going to*”).

A temática de desconformidade do “eu” enunciador com sua situação presente e real fica atenuada tanto na refração intralingual dos Byrds quanto na interlingual gravada por Renato e seus Blue Caps, mas ainda mais nesta última, em que ela só aparece sugerida

num dos versos, na expressão do desejo de esquecer o hoje. Nesse sentido, a versão em português leva mais longe a direção de releitura imprimida pela refração dos Byrds, que descartava as estrofes com mais densidade de imagens representativas da situação desconfortável e de desconformidade do “eu” da canção.

Julgamos que essas características da tradução fazem com que a canção seja ouvida e compreendida de maneira diferente da canção de Dylan. Assim como na refração intralingual realizada pelos Byrds, a versão de Gileno dirige de forma específica a recepção da canção. Por fim, consideramos esta versão em português uma “refração interlingual” mediada por uma “refração intralingual”.

Conceito e visão geral de Retradução

Em sua introdução para a edição especial de *Target – International Journal of Translation Studies* intitulada *Voice in Retranslation* (2015, p.3-23), as autoras Alvstad e Rosa abordam conceitos gerais sobre a questão da retradução. As autoras citam Koskinen e Paloposki (2010, apud ALVSTAD; ROSA, 2015, p.7) que apontam a retradução como uma segunda tradução de um produto ou uma tradução que tenha sido precedida por outra. Essas autoras observam também a possível existência, embora não muito comum, de duas traduções do mesmo texto realizadas em simultaneidade temporal.

Alvstad e Rosa (2015, p.8) ressaltam que a retradução pode ser abordada em termos de sua história “interna” e sua história “externa”. A história “interna” se aborda mediante a análise linguístico-textual dos textos e as reformulações por que passam ao longo das retraduições. A história “externa” se traça por meio da identificação de obras, da determinação da frequência com que ocorrem as retraduições, além de outras questões contextuais (a partir de sugestões do Gottingen Project, citado por ALVSTAD; ROSA, 2015. P. 8).

As autoras acima citadas ressaltam ainda a aplicação do “*Five W’s and One H approach*”, abordagem em que são investigadas

cinco perguntas relativas à retradução: O quê? Quem? Onde? Quando? Por quê? Como? (*What? Who? Where? When? Why? How?*) e apontam autores que já contribuíram para sua formulação e utilização na historiografia da tradução, como Gambier, Venuti, Pym, entre outros.

Alvstad e Rosa (2015, p. 17) apresentam um perfil das variáveis e categorias mais relevantes para o estudo das “vozes em retradução”, do qual citamos e destacamos de maneira resumida: o número e tipo de textos para retradução (desde um único texto-fonte até várias traduções já existentes); a relevância dos textos utilizados para a retradução (considerados como primários ou secundários, ocasionais ou frequentes no processo); a apresentação da retradução (apresentação explícita ou não de paratextos, a identificação explícita, implícita ou não identificação como retradução, além de rótulos paratextuais como “nova tradução”, “nova versão”, “nova edição” e outros); em relação com traduções pré-existentes (assimiladora ou confrontante); em competição pelo mesmo público (retraduções ativas ou passivas); o intervalo de tempo em relação ao texto-fonte (“*hot*” e “*cold translation*”) e em relação a traduções pré-existentes (“*hot*” e “*cold retranslation*”); o status dos retradutores (um único tradutor, equipe de tradutores, autotradução, tradutor frequente ou ocasional); vozes textuais (vozes de narradores, personagens, autores, paráfrases, citações, que podem ser analisadas em retraduições); e vozes contextuais (paratextos, entrevistas, críticas, diários, correspondências, rascunhos etc.).

Julgamos que tanto o conceito de “retradução” apresentado por Alvstad e Rosa (2015, p. 3-23) quanto os elementos abordados por elas em sua visão geral são interessantes para abordar as retraduições da canção *Mr. Tambourine Man* realizadas no Brasil.

Retraduções de *Mr. Tambourine Man* no Brasil

Além da gravação de *Mr. Tambourine Man*, por Renato e seus Blue Caps com Zé Ramalho (1981), apresentada com o título de

“versão” e traduzida por Gileno, outras três gravações de versões dessa canção foram posteriormente realizadas, das quais trataremos segundo sua sucessão cronológica.

A tradução de Necão Castilhos que o grupo Hallai gravou da canção *Mr. Tambourine Man* em 1987, intitulada como “versão”, recebeu o nome de “Sr. Camelô”. Essa retradução da canção apresenta o refrão da canção intercalado a três estrofes. A gravação do grupo Hallai também apresenta o refrão cantado em coro, como na gravação dos Byrds, mas o arranjo difere em outros aspectos. O grupo incluiu o som de uma gaita de boca no arranjo e fez pequenas alterações na melodia, como explica o próprio Necão Castilhos (HALLAI, 2009):

(...)Levei 6 meses para aprontar a letra e colocá-la em (E) mi maior, O original é em (D), ré maior. Aquele novo tom deu uma “cara” Hallai à música, tirou aquele toque solo americano e revitalizou a canção que ficou feita para vocal Hallai. A liberação da editora que detinha os direitos da canção foi demorada, eles custaram a remeter à gravadora o documento de autorização. Foi estudada cada palavra da adaptação. (...).

Na versão de Castilhos, *Mr. Tambourine Man* se traduz, tanto no título da canção como no refrão, como “Sr. Camelô”. Castilhos (HALLAI, 2009) explica essa tradução dizendo que “na verdade era um simbolismo daqueles jovens que vendiam drogas (chocolate /cabeça de negro) em GREENWICH VILLAGE dentro de um pã-deiro, pelas ruas do bairro”. Abaixo, alinhamos a letra do refrão em inglês e o da retradução de Castilhos:

Refrão de Dylan

*Hey! Mr. Tambourine Man,
play a song for me.*

Refrão de Castillos

Hey, Sr. Camelô, toque uma
canção pra mim.

<i>I'm not sleepy and there is no place I'm going to.</i>	Estou sem sono e não tenho para onde ir.
<i>Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me.</i>	Hey, Sr. Camelô, toque uma canção pra mim.
<i>In the jingle jangle morning I'll come followin' you.</i>	Na manhã ruidosa eu irei contigo.

A abordagem do refrão por Castilhos é notavelmente mais próxima dos significados palavra por palavra da letra-fonte, se comparada com sua antecessora, de Gileno. Para isso foram necessários alguns desdobramentos de notas mais longas da melodia original em notas mais breves, e esse procedimento também caracteriza a tradução das estrofes, sendo especialmente notável (a ponto de comprometer a “cantabilidade”) no verso “e a velha rua vazia está demasiada morta para sonhar”. No restante da letra traduzida gravada pelo grupo Hallai há mais manipulações semânticas em relação à letra em inglês, com destaque para a diferença no número de estrofes: três, em vez de quatro. A letra da tradução feita por Castilhos apresenta as seguintes estrofes (alinhadas segundo as frases melódicas em que são cantados os versos da letra de Dylan):

Primeira estrofe de Dylan

*Though I know that evenin's
empire
has returned into sand,
vanished from my hand,
Left me blindly here to stand
but still not sleeping.
My weariness amazes me,
I'm branded on my feet,
I have no one to meet
And the ancient empty street's
too dead for dreaming.*

Primeira estrofe de Castilhos

Embora saiba que o império
da noite se desfez em areia,
me escapou por entre os dedos,
me deixou aqui cego
mas ainda sem dormir.
O meu cansaço espanta-me,
mas tenho as pernas firmes,
só não tenho ninguém pra ver
e a velha rua vazia
está demasiada morta pra sonhar

Segunda estrofe de Dylan

*Take me on a trip
upon your magic swirlin' ship.
My senses have been stripped,*

*my hands can't feel to grip,
my toes too numb to step
wait only for my boot heels
to be wanderin'.*

*I'm ready to go anywhere,
I'm ready for to fade
into my own parade.*

*Cast your dancing spell my
way,*

I promise to go under it.

Segunda estrofe de Castilhos

Leva-me em viagem
no teu estonteante barco mágico.
Estou pronto a ir para qualquer
lado,
estou pronto a desaparecer.

Lança o teu encantamento
que eu prometo segui-lo.
Os meus pés estão pesados;
as minhas mãos, vazias;
os meus sentidos, amarrados.
O meu tambor de palhaço,
esfarrapado,
embora possa ouvir danças loucas
ao sol.

A segunda estrofe de Castilhos segue palavra por palavra os dois primeiros versos da segunda estrofe de Dylan, antecipa a tradução palavra por palavra de “*I’m ready to go anywhere, I’m ready for to fade*” para o quarto e o terceiro versos, descarta o segmento “*into my own parade*”, antecipa para o lugar do quinto e sexto versos cantados por Hallai uma tradução condensada de “*Cast your dancing spell my way*” em “Lança o teu encantamento” e traduz palavra por palavra “*I promise to go under it*”, que na estrofe de Dylan são os últimos versos. Toda a descrição do torpor de sentidos e imobilidade que vai dos versos “*My senses*” até “*too numb to step*” se desloca para o início da segunda metade da estrofe, com algumas condensações, deslocamentos e modulações de significados. O segmento “*wait only for my boot heels to be wandering*” é descartado na tradução. Os dois versos finais da estrofe de Dylan, que haviam sido antecipados, dão lugar a uma antecipação de versos e imagens da terceira estrofe da letra em inglês. Os versos iniciais da

terceira estrofe “*Though you might hear laughin, spinnin’, swingin madly across the sun*” são condensados em “embora possa ouvir danças loucas ao sol”. “*It’s just a ragged clown behind*”, mais ao final da terceira estrofe, e algumas ideias dos dois versos que o antecedem são reconfigurados e condensados em “O meu tambor de palhaço, esfarrapado” no penúltimo verso da segunda estrofe da gravação de Hallai. As demais partes da terceira estrofe de Dylan são descartadas, de modo que a terceira estrofe de Castilhos trabalha principalmente sobre a quarta estrofe de Dylan.

Quarta estrofe de Dylan

*Then take me disappearin’
through the smoke rings of my
mind,
down the foggy ruins of time,
far past the frozen leaves,
the haunted, frightened trees,
out to the windy beach,
far from the twisted reach of
crazy sorrow.
Yes, to dance beneath the
diamond sky,
with one hand waving free,
Silhouetted by the sea.
circled by the circus sands,
With all memory and fate
driven deep beneath the waves,
Let me forget about today until
tomorrow.*

Terceira estrofe de Castilhos

*Pelas ruínas do tempo,
bem além das folhas geladas,

distante do alcance da mente,
longe de uma tristeza louca.

Recortado pelo mar de areias
circunces.
Camelô das praias ventosas

e de todas as esquinas do mundo,
coloque à venda de imediato
todos os sonhos da mente

Assim eu esqueço o dia de hoje até
amanhã.*

Estão em itálico no alinhamento acima os versos que têm significados traduzidos palavra por palavra ou recuperados parcialmente.

te na letra de Castilhos. Nos dois casos, muitas vezes eles estão deslocados para outros versos cantados. O que não aparece em itálico na quarta estrofe de Dylan foi descartado. O que não aparece em itálico na terceira estrofe de Castilhos foi acrescentado à letra em inglês. A ideia de que o *Sr. Camelô* vende sonhos nas esquinas do mundo parece derivar do recorte interpretativo que Castilhos faz para a rede de imagens surrealistas de Dylan: a de que a letra de *Mr. Tambourine Man* fala da fuga da realidade pelo uso de drogas alucinógenas. Assim, os versos finais acrescentados por Castilhos praticamente conduzem a leitura da letra de Dylan nessa direção, em detrimento do componente de apologia que *Mr. Tambourine Man* faz da música, do ritmo e da dança, até mais reiterados nos campos semânticos da letra em inglês que os elementos que poderiam ser lidos por alusão a drogas.

Por todos esses elementos, julgamos que a retradução de Castilhos gravada pelo grupo Hallai apresenta um caráter híbrido de tradução bastante literal com apropriação. Como refração, ela não parece mostrar a forte mediação da gravação dos Byrds que se evidenciava na versão gravada por Renato e seus Blue Caps, no que se refere ao tratamento da letra: mostra-se diretamente pautada pela letra completa de Dylan.

Outra retradução de *Mr. Tambourine Man* foi gravada por Zé Geraldo em 2007, em seu álbum *Catadô de Bromélias*, feita a partir da versão de Gileno e apresentada como adaptação pelo próprio Zé Geraldo. Consideramos anteriormente a versão de Gileno (gravada por Renato e seus Blue Caps) como uma refração interlingual de outra intralingual. Oportuno agora mostrá-la lado a lado com a de Zé Geraldo:

Versão de Gileno

Hey, Mr. Tambourine Man ,
toque uma canção

Adaptação de Zé Geraldo

Ei, Mr. Tambourine Man , toca
uma canção

Que me deixe flutuando sobre
o mundo

Hey, Mr. Tambourine Man,
toque mais pra mim

Quero estar voando em notas
pelo mundo

Nesta mágica viagem
que me leva pelo céu,
entre estrelas de papel,
pelo céu da minha boca,
eu vou cantando,
em nuvens de fumaça
como novelos de lã
e tô pronto pra partir
mesmo pra qualquer lugar.
Quero mais é esquecer o hoje
até amanhã.

[Volta do refrão]

Tô sem sono e não tenho para onde
ir

Ei, Mr. Tambourine Man, toca
uma canção

Que me deixe flutuando sobre o
mundo

Nesta mágica viagem
que me leva pelo céu,
entre estrelas de papel,
pelo céu da minha boca,
vou cantando,
em nuvens de fumaça
feito um novelo de lã,
estou pronto pra partir,
seja pra qualquer lugar.
Quero mais é esquecer o hoje
e quem sabe o amanhã.

[Volta do refrão]

Feito um lobo solitário
a vagar dentro da noite,
pelos cantos onde eu ando,
entre errantes e vadios,
entre loucos delirantes,
um bando de sozinhos,
é com eles que eu divido a minha
solidão.
É com eles que eu posso abrir o
coração,
mostrar minhas fraquezas,
falar da minha busca,
perdido na multidão,

à espera de um sinal,
à procura de um olhar
que possa me mostrar de novo a
direção.

[Volta do refrão]

Contrastando as duas letras, podemos observar que Zé Geraldo fez alterações em relação ao refrão da versão de Gileno. Zé Geraldo não adota a forma vocativa “*Hey*” em inglês, preferindo a forma “*Ei*”, em português. Contudo, mantém a estrangeirização “*Mr. Tambourine Man*”, inclusive no título de sua adaptação. Ele também faz uma mudança no uso do imperativo, ao utilizar “Toca uma canção”, enquanto a versão de Gileno traz “Toque uma canção”.

A primeira estrofe da adaptação de Zé Geraldo trabalha com pequenas alterações sobre a estrofe única da versão de Gileno, como uma supressão do pronome “eu”, a passagem de um plural (“novelos de lã”) para singular (“um novelo de lã” na versão de Zé Geraldo), e a substituição do comparativo “como” por outro mais marcadamente da fala: “feito”. No sentido contrário, a forma mais marcadamente oral “tô” é passada para “estou” por Zé Geraldo.

O verso “mesmo pra qualquer lugar” é alterado para “seja pra qualquer lugar”. A conjunção “mesmo” é substituída por uma forma verbal (“seja”). Os dois versos finais da estrofe de Gileno “Quero mais é esquecer/O hoje até amanhã” são modificados para “Quero esquecer o hoje/E quem sabe o amanhã”, havendo uma alteração do sentido. É oportuno lembrar que a tradução de Gileno se aproxima mais dos versos da canção original de Dylan (“*Let me forget about today until tomorrow*”).

A alteração mais significativa está no número de versos que a letra da adaptação de Zé Geraldo apresenta, com a inserção de uma estrofe longa que não estava na versão de Gileno, e cujos versos não podem ser considerados como tradução de quaisquer versos da letra de Dylan. No entanto, eles recuperam, desdobram e focalizam especialmente temáticas na letra original de *Mr. Tambourine Man*: a da

loucura e a da solidão, num direcionamento da interpretação de *Mr. Tambourine Man* que não havia aparecido nas refrações anteriores.

O arranjo da gravação de Zé Geraldo não possui semelhança com a gravação feita pelos Byrds. A letra é cantada apenas pelo compositor acompanhado de instrumentos de cordas (violões e violino), teclados e bateria. Quanto à existência de paratextos, a letra da adaptação está incluída no encarte do CD sem acompanhamento da letra original, mencionando a autoria de Bob Dylan.

A retradução mais recente de *Mr. Tambourine Man* é “Mr. do Pandeiro”, gravada por Zé Ramalho em 2008, apresentada como versão de Braulio Tavares, e incluída no álbum *Tá Tudo Mudando - Zé Ramalho Canta Bob Dylan*. Esse álbum é um tipo de antologia na qual Zé Ramalho grava versões de dez canções de Dylan; algumas vertidas apenas por ele, outras em parceria com outros compositores (Babal, Mauricio Baia) e algumas vertidas somente por outros compositores (Mauricio Baia, Gabriel Moura, Babal, Caetano Veloso, Péricles Cavalcante, Braulio Tavares, Geraldo Azevedo). O álbum tem também uma gravação *cover* de Zé Ramalho para a canção de Dylan “*If Not For You*”.

Merece comentário a questão dos paratextos desse álbum, lançado em formato de CD. O CD apresenta referências visuais relevantes: a capa do encarte de *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* faz uma alusão ao vídeo clip de “*Subterranean Homesick Blues*”, em que Dylan, parado, em pé, vai soltando cartazes de papel com fragmentos da letra da canção. Ramalho aparece em foto numa cena alusiva (incluindo a vestimenta e o cenário ao fundo), segurando nas mãos um cartaz onde se lê “Tá Tudo Mudando”, título da versão de “*Things Have Changed*”, que também faz parte do álbum. Dentro do encarte estão impressas as letras das versões gravadas por Zé Ramalho, apresentadas com cada verso seguido de uma barra, numa disposição linear, sem distinção de refrão ou estrofe. Contudo, no *site* oficial de Zé Ramalho as letras são apresentadas de maneira convencional, numa disposição em versos, com separação entre as estrofes e o refrão. Cada página do encarte apresenta uma elaboração artística, e a direção, concepção e realização artística ficam a

cargo de LaStudio, Leka Coutinho, Rony Corrêa e demais artistas creditados. O encarte conta também com o texto crítico intitulado “Ramalho Dylan: Zé Zimmerman da Paraíba”, escrito pela crítica musical e jornalista Ana Maria Baiana.

O título da versão de Braulio Tavares para a canção, “Mr. do Pandeiro”, representa uma domesticação. O refrão leva a adaptação cultural mais longe, incluindo na tradução uma referência à figura de Jackson do Pandeiro:

Refrão de Dylan

*Hey! Mr. Tambourine Man,
play a song for me
I'm not sleepy and there is no
place I'm going to
Hey! Mr. Tambourine Man,
play a song for me
In the jingle jangle morning I'll
come followin' you.*

Refrão de Braulio Tavares

Hey, mister do pandeiro, toque
para mim!
Não estou com sono e não tenho
onde ir
Hey, Jackson do Pandeiro, toque
para mim!
Entre as canções desta manhã, eu
poderei te seguir.

Na versão de Braulio Tavares, *Mr. Tambourine Man* não é apenas “Mr. do Pandeiro”, ele é também Jackson do Pandeiro, músico nascido na Paraíba em 1919, um dos responsáveis pela divulgação do forró no sudeste do Brasil. A referência ao artista nordestino brasileiro caracteriza a leitura que Tavares faz da canção de Dylan: o *Tambourine Man* tem nome e sobrenome, é de carne e osso, e é brasileiro. A gravação de Zé Ramalho apresenta, na introdução e no final, uma batida de pandeiro, dando um destaque ao som do instrumento. Essa representação do *Tambourine Man* numa figura real é uma interpretação da canção por um viés cultural, associando a figura da canção à realidade do nosso país. Tavares opta por domesticar a figura do tocador de pandeiro de Dylan.

A tradução da letra de *Mr. Tambourine Man* realizada por Braulio Tavares é a única versão brasileira que apresenta o mesmo nú-

mero de estrofes que a letra de Dylan e, dentro de cada uma delas, o mesmo número de frases melódicas versificadas, exatamente com o mesmo aumento progressivo ao longo das estrofes que ocorre na canção de Dylan. Nesse sentido, é como um ápice das versões de *Mr. Tambourine Man*, que vão progressivamente aumentando o número de estrofes, versos e temáticas incorporados com relação à letra completa em inglês. Também é um ponto alto no tratamento conjunto de letra e música, na completude no tratamento das imagens, metáforas e temáticas de Dylan na letra de *Mr. Tambourine Man*, seguindo de perto as imagens e as temáticas, ao mesmo tempo em que resgata os retornos de sonoridade vocal (especialmente os feitos por rimas finais) e no ter em conta a “cantabilidade” e a naturalidade do verso cantado em português, fazendo lembrar da terceira fase “evolutiva” das várias traduções de um mesmo texto proposta por Goethe.

Reproduzimos abaixo as estrofes traduzidas acompanhadas do texto original da canção:

Primeira estrofe de Dylan

*Though I know that evenin's
empire
has returned into sand,
vanished from my hand,
Left me blindly here to stand
but still not sleeping.
My weariness amazes me,
I'm branded on my feet,
I have no one to meet
And the ancient empty street's
too dead for dreaming.*

**Primeira estrofe de Braulio
Tavares**

Sei que, à noite, seus impérios
desmoronam sobre o chão
ao toque das minhas mãos.
Eu só enxergo na manhã
um sol de assassinar.
O cansaço me atordoa
enquanto eu ando para o além,
procurando por ninguém
em velhas ruas, já desertas,
sem poder sonhar.

Segunda estrofe de Dylan

*Take me on a trip
upon your magic swirlin' ship.
My senses have been stripped,
my hands can't feel to grip,
my toes too numb to step
wait only for my boot heels
to be wanderin'.
I'm ready to go anywhere,
I'm ready for to fade
into my own parade.
Cast your dancing spell my
way,
I promise to go under it.*

Terceira estrofe de Dylan

*Though you might hear
laughin', spinnin',
swingin' madly across the sun,
it's not aimed at anyone,
it's just escapin' on the run
and but for the sky,
there are no fences facin'.
And if you hear vague traces
of skippin' reels of rhyme
to your tambourine in time,
it's just a ragged clown behind,
I wouldn't pay it any mind,
it's just a shadow
you're seein' that he's chasing.*

Segunda estrofe de Braulio Tavares

Me leve nas viagens
do seu mágico navio.
Eu já cansei deste vazio.
As minhas mãos tremem de frio,
mas os meus pés, que o chão feriu
ainda têm forças pra seguir
o teu caminho.
Eu irei onde você quiser
pelas rotas que tracei.
Se o teu canto eu escutei.
enfeitado eu fiquei,

e sei que já não vou seguir
sozinho.

Terceira estrofe de Braulio Tavares

Se uma gargalhada louca

esvoaçar pela amplidão
e ecoar sem direção,
alguém vai pensar que são
as muralhas do horizonte
a desabar.
E se alguém ouvir o eco
de uma canção feita em pedaços,
ressoando nos espaços,
é só a voz deste palhaço,
que canta enquanto segue os passos
de uma sombra
que ele vive a procurar.

Quarta estrofe de Dylan

*Then take me disappearin'
through the smoke rings of my
mind,
down the foggy ruins of time,
far past the frozen leaves,
the haunted, frightened trees,
out to the windy beach,
far from the twisted reach of
crazy sorrow.
Yes, to dance beneath the
diamond sky,
with one hand waving free,
Silhouetted by the sea,
circled by the circus sands,
With all memory and fate
driven deep beneath the waves,
Let me forget about today until
tomorrow.*

Quarta estrofe de Braulio Tavares

Vou sumir por entre a névoa
de um delírio enfumaçado,

entre as ruínas do passado
deixo a folhagem glacial
de um bosque branco e sepulcral,
vou para um mar de vendavais,
longe das garras da tristeza e da
aurora.
Sob um céu de diamantes

vou dançar como um menino,
entre o oceano cristalino
e um circo errante e peregrino,
deixo as memórias e o destino
sumir num abismo sem fim
Quero, amanhã, lembrar que hoje
eu fui embora.

Os elementos da retradução de Tavares anteriormente abordados, como o refrão, o título da canção, o arranjo, caracterizam-na como uma transcrição, além do caráter de domesticação pontual no tratamento do refrão e do título e no ritmo de samba com que se ouve tocar um pandeiro em certo momento do arranjo. É a refração que apresenta a letra de *Mr. Tambourine Man* com abertura para diversas interpretações de forma mais comparável à que a canção de Dylan oferece e que lhe valeu variadas interpretações ao longo do tempo.

Pretendemos que uma análise detalhada dos elementos semânticos e estilísticos da letra da tradução de Tavares, Gileno, Necão Castilhos e Zé Geraldo sob a luz dos aspectos teórico-práticos da tradução de canções seja objeto de outro texto nosso.

A letra da canção *Mr. Tambourine Man* está transcrita no site oficial de Bob Dylan, disponível em: <http://bobdylan.com/songs/mr-tambourine-man/>

Considerações finais

Os estudiosos do campo dos Estudos da Tradução têm buscado, principalmente a partir do século XX, expandir e complementar cada vez mais as pesquisas em áreas novas ou pouco estudadas, contribuindo para tornar mais visível e integrada a multidisciplinariedade inerente à atividade tradutória, de modo que mais recentemente contamos com algumas propostas de instrumental mais específico para abordar a tradução de canção para ser cantada, assim como contribuem para seu estudo descritivo teorias e conceitos que não foram concebidos especificamente para essa modalidade de tradução, como é o caso dos estudos da adaptação e de certo instrumental do ramo descritivo orientado à função (ou ao contexto) proposto por Holmes (2004, p. 180-192) e da historiografia da tradução.

A refração intralingual da canção *Mr. Tambourine Man* realizada pelos Byrds em 1965 contribuiu para que fosse construída uma leitura bastante dirigida da canção, recortando apenas sua temática positiva de celebração da música, uma “imagem” que não apresentava a canção em toda sua complexidade. Um fator que influenciou na divulgação da gravação dos Byrds foi ela possuir uma duração mais curta que a canção original. Naqueles dias, as estações de rádio não tinham como procedimento comum transmitir canções longas; e a televisão, ao exibir gravações de música também preferia canções breves (ou versões mais curtas de canções mais longas), pois ainda não se falava em “video clip” na época, e grande parte das apresentações para televisão recorriam à dublagem. Essas gravações para televisão eram registradas em videotape e depois podiam ser transmitidas em emissoras de TV no mundo todo. Nesse contexto, a gravação dos Byrds tornou-se a mais popular. Essa maior po-

pularidade alcançada pela gravação dos Byrds fez com que ela se tornasse mais conhecida em nosso país nos anos 1960 e 1970 do que a gravação do próprio Dylan. E foi essa refração, essa “leitura” da canção *Mr. Tambourine Man* que serviu de parâmetro para a primeira versão dessa canção em português no Brasil, gravada pelo grupo Renato e Seus Blue Caps com a participação de Zé Ramalho, com grande intervalo de tempo com relação à gravação dos Byrds (e de Dylan). Seguem-se então as “retraduções” da canção de Bob Dylan: a gravada pelo grupo Hallai, a de Zé Geraldo e a gravação de Zé Ramalho. Cada uma dessas retraduições apresentou características próprias. Necão Castilhos, em sua retradução (gravada pelo grupo Hallai) escolhe fazer pequenas alterações na melodia e privilegiar a literalidade na tradução da letra, a fim de obter um resultado que considera mais próximo à sonoridade do grupo, numa tentativa de imprimir sua voz (seu estilo) à tradução. Podemos dizer que Zé Geraldo realizou uma nova refração a partir da refração dos Byrds, chamando-a de adaptação. A retradução de Braulio Tavares possui caráter de recriação, e é a que atende mais completa e minuciosamente à simbiose entre letra e música, ao mesmo tempo em que contempla mais características formais e do tratamento imagético da letra em sua totalidade. Sua retradução, que não segue os passos das anteriores, é a que dialoga mais de perto com a canção de Dylan; e consegue obter uma inovação em relação a elas ao inserir um elemento domesticador, é um tipo de ápice na apresentação de *Mr. Tambourine Man* de Dylan em português, fechando o círculo.

Cada uma dessas gravações está inserida em um contexto temporal que a diferencia das demais, apesar da existência de certa intertextualidade, especificamente entre a refração do Byrds e a de Gileno, e entre esta e a regravação de Zé Geraldo. Julgamos oportuno lembrar que retraduições dessa canção não foram realizadas apenas no Brasil, o que contribui para demonstrar a complexidade de uma canção que, ao ser (re)traduzida, atravessa diferentes processos e resultados.

Referências

ALVSTAD, Cecilia; ROSA, Alexandra Assis. Voice in Retranslation: An overview and some trends. *TARGET International Journal of Translation Studies. Special Issue Voice in Retranslation, LOCAL*, Volume 27, Issue 1, 2015, p.3-23.

DYLAN, Bob. *Lyrics, 1962-1985*. London: Grafton - An Imprint of HarperCollins Publishers, 1993.

_____. Mr. Tambourine Man. In: *Bringing it All Back Home*. USA: Columbia, 1965. 1 disco sonoro, lado B, faixa 1.

_____. Mr. Tambourine Man. In: *Bringing it All Back Home*. USA: Columbia, s.d. CD, faixa 8.

_____. Mr. Tambourine Man. Intérprete: The Byrds. In: *The Byrds Play Dylan*. Rio de Janeiro: Columbia/Sony Music, s.d.. CD, faixa 1.

_____. Mr. Tambourine Man. Intérprete: The Byrds. In: *The Byrds Play Dylan*. São Paulo: Columbia/CBS, 1979. 1 disco sonoro, lado A faixa 2.

_____. Mr. Tambourine Man. Intérprete: Renato e Seus Blue Caps. In: *Mr. Tambourine Man*. São Paulo: Columbia/CBS, 1981. 1 disco sonoro compacto simples, lado A, lado B.

FRANZON, Johan. Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator*, Volume 14, Number 2, 2008, 373-399.

GERALDO, Zé. *Catadô de Bromélias*. Direção geral Zé Geraldo. São Paulo: Sol do Meio dia/Unimar Music, 2007, CD.

HALLAI. Disponível em <<http://hallai-hallai.blogspot.com/2009/07/bob-dylan.html>> Acesso em 16 fev. 2011.

_____. Sr. Camelô. In: *Sr. Camelô*. São Paulo: 3M/BMG Ariola, 1987. 1 disco sonoro, lado A, faixa 1.

_____. *Sr. Camelô (Bob Dylan/Necão Castilhos)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PqssNUad6E4>> Acesso em 05 jan.2016.

HOLMES, James S. The Name and Nature of Translation Studies. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 2 ed. New York & London: Routledge, 2004, p. 180-192.

LEFEVERE, Andre. Mother Courage's Cucumber:Text, System and Refraction in a Theory of Literature. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 2 ed. New York & London: Routledge, 2004, p. 239-255.

LOW, Peter The Pentathlon Approach to Translating Songs In: GORLÉE, Dinda L. *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation*. New York: Rodopi, 2005, p. 185-212.

RAMALHO, Zé. *Tá tudo Mudando Zé Ramalho Canta Bob Dylan*. Direção Zé Ramalho, Robertinho de Recife e Otto Guerra. Rio de Janeiro: Emi , 2008. CD,100 minutos.

VENUTI, Lawrence (org.). *The Translation Studies Reader*. 2 ed. New York and London: Routledge, 2004.

ZÉRAMALHO (site oficial). Disponível em <www.zeramalho.com.br> Acesso em 05 jan. 2016.

Recebido em: 01/12/2016

Aceito em: 16/02/2017

Publicado em maio de 2017